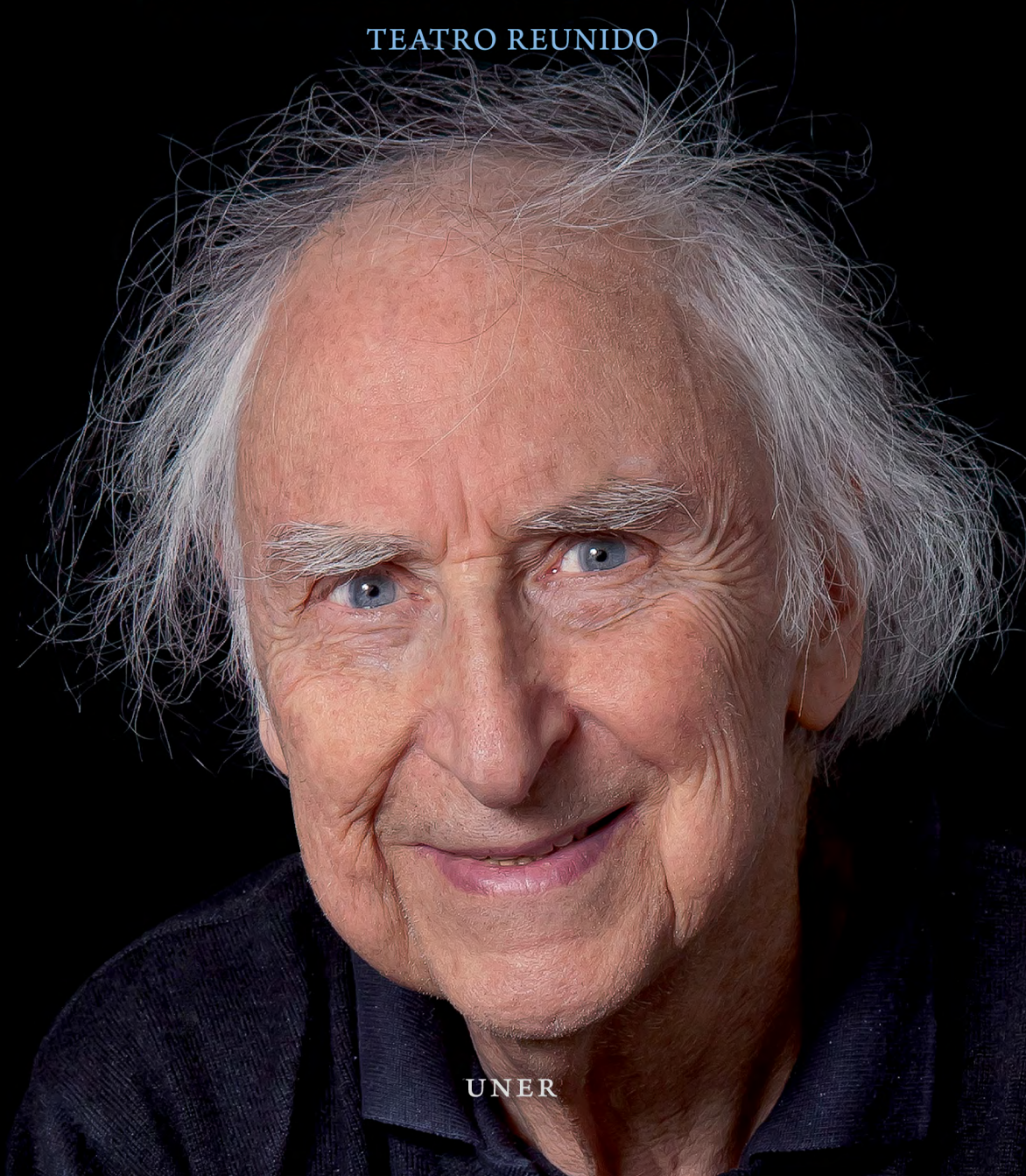




ARNALDO CALVEYRA

TEATRO REUNIDO



UNER

Calveyra, Arnaldo

Teatro reunido / Arnaldo Calveyra ;
dirección de Claudia Rosa ;
coordinación de Guillermo Mondejar ;
colaboraciones de Sergio Delgado...[et al.]
1.ª ed. - Paraná :
Universidad Nacional de Entre Ríos, UNER, 2012.
672 pp. ; 23 x 16 cm.
(Tierra de letras, 3.)
ISBN 978-950-698-285-0

1. Teatro Argentino.

A862 I. Rosa, Claudia, dir. II. Mondejar, Guillermo, coord.

CDD III. Delgado, Sergio, colab. IV. Contardi, Marilyn, colab. V. Título

Equipo de edición

Dirección

CLAUDIA ROSA

Coordinación

GUILLERMO MONDEJAR

Asistencia y diseño

MANUEL SIRI

Colaboraciones

SERGIO DELGADO

MARILYN CONTARDI

GABRIELA OLIVARI

PABLO GIANERA

DANIEL SAMOILOVICH

© ARNALDO CALVEYRA, 2012.

EL DIPUTADO ESTÁ TRISTE, © 1963

MOCTEZUMA, © 1969

LATIN AMERICAN TRIP, © 1971

LA SELVA, © 2012

CARTAS DE MOZART, © 2012

EL ECLIPSE DE LA PELOTA, © 1987

© Daniel Mordzinski, fotografía de tapa.

© EDUNER, 2012.

Editorial de la Universidad Nacional de Entre Ríos

Córdoba 475 / E3100BXI / Paraná, Entre Ríos, Argentina

eduner@uner.edu.ar / <www.eduner.uner.edu.ar>

Queda hecho el depósito que marca la ley 11723.

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11723 y 25446.

Editado e impreso en Argentina.

ARNALDO CALVEYRA



TEATRO REUNIDO

Dirección

CLAUDIA ROSA

Colaboraciones

SERGIO DELGADO

MARILYN CONTARDI

GABRIELA OLIVARI

PABLO GIANERA

DANIEL SAMOILOVICH

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE ENTRE RÍOS

ARNALDO CALVEYRA



TEATRO REUNIDO

EL DIPUTADO ESTÁ TRISTE



MOCTEZUMA



LATIN AMERICAN TRIP



LA SELVA



CARTAS DE MOZART



EL ECLIPSE DE LA PELOTA

EL DIPUTADO ESTÁ TRISTE



PERSONAJES

DIPUTADO LÓPEZ ANDRADA

VETERANO

UNO y OTRO (jugadores de cartas sentados a la mesa)

PATRONA

MARINERO INGLÉS

TRUJAMÁN

COMPADRITO

GRETA RABO

DOS CONSCRIPTOS

DOÑA BERTA (con un canario)

GUARDAESPALDAS DEL DIPUTADO

SOBRINA

MUJERES DE LA CASA (una de ellas es GOYITO)

ALGUIEN

OTROS:

Dos parejas que bailan tango

Muchacho de unos 14 años que acompaña al marinero

Gente que va y viene

Muchacha en una silla

Uno que pasa

Viejo Sonámbulo –Comisario Jordanes–

Negrito

Muchacho de unos 13 años

Uno que viene

Hombre sándwich

Voz en off

MOCTEZUMA



PERSONAJES

EMPERADOR MOCTEZUMA: *cuarenta años, vestido muy simplemente.*

DOBLE DEL EMPERADOR MOCTEZUMA: *el mismo vestido, la misma edad.*

HERNÁN CORTÉS: *capitán español, traje histórico.*

DIEGO DE ALVARADO: *capitán español.*

MALINCHE: *amante de Cortés e intérprete.*

SACERDOTE AZTECA

CURA DE LA MERCED

BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO: *soldado de Cortés.*

PRÍNCIPE DE TLAXCALA: *reciente aliado de Cortés.*

HERALDO

CABALLEROS ÁGUILA y CABALLEROS TIGRE

TRES AZTECAS ADIVINOS

PINTOR AZTECA

SOLDADOS ESPAÑOLES

AZTECAS

OTROS:

Guardias civiles españoles de hoy

Acusado

Verdugos

Inquisidor

Un actor disfrazado de Cristo

Voz femenina de altoparlante

Varios actores

La acción se desarrolla la víspera de la Noche Triste. Cortés está de regreso en la ciudad de México luego de haber derrotado a Narváez, enviado del gobernador de Cuba, quien quería apropiarse de la Conquista.

Moctezuma despotrica

ARNALDO CALVEYRA

Moctezuma despotrica contra la dicotomía entre pensamiento y acción; al mismo tiempo, y en tanto que actor que se descubre como actor, deja instalarse, sin que al parecer pueda impedirlo, el plano del sueño, de la fantasmagoría sobre el escenario. Desde que las planchas crujen bajo sus pies, pareciera ser ese el destino más evidente de un hombre: soñar la vida.

Los errores técnicos del texto –todo texto de teatro necesita ser visualizado durante los ensayos– una vez corregidos, un solo pensamiento tendría que gobernar el trabajo: hacer teatro: todo el tiempo: los aztecas para los españoles: éstos para los aztecas y para el público. Estarán ensayando la Historia en este ensayo de teatro.

Marcar puntualmente, mediante gestos simbólicos, paralelos por lo tanto a nuestros gestos cotidianos, el momento en que Moctezuma toma gradualmente conciencia de que una acción en el teatro puede ser infinitamente más poderosa que una acción en la vida.

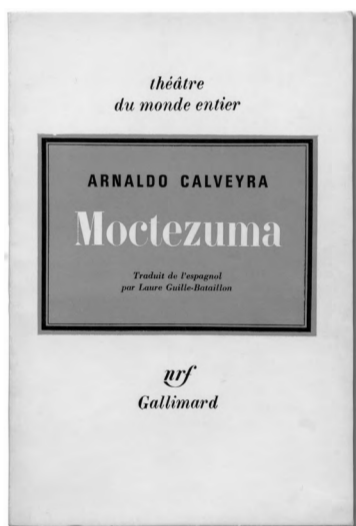
Acechar los momentos en que los actores podrán actuar fuera de situación. *Out of character*, como dice tan lindamente el inglés.

En cuanto el Pintor Azteca hace su entrada, tendríamos que dirigirle *ipso facto* nuestras glándulas amorosas. Entrará con una escalera de pintor de brocha gorda. Cuando dice: «No había podido venir porque estaba enamorado», el tono será el de un *cabecita negra* que no viaja en tercera porque no la hay, pero que sí viaja en tercera por la vida porque sí la hay.

Malinche es uno de los ríos subterráneos de esta obra. Traducirá con dificultad y casi nunca. Pero cuando su grito –su río subterráneo– emerja, deberíamos quedar convertidos en cada uno

de sus afluentes, sin discusión posible. Irrumpirá su grito junto a cada uno de los actores, junto a cada uno de los espectadores: el maquinista, el electricista, el traspunte, deberán hacer esfuerzos descomunales para seguir con su tarea. Nadie podrá ya refutarlo, refutarse hasta ese punto. Rompiendo con nuestros hábitos más espectacularmente arraigados, no podremos sino volverlo más neto y más cundido todavía, como esos fuegos fatuos que irrumpen al unísono en varios lugares de la noche.

Establecer conexiones en el plano de los muñecos, que culmina con la muerte del Doble de Moctezuma: ¿cómo saber si nosotros manejamos, sobre ese escenario, a los muñecos o si son los muñecos quienes nos manejan?



Tapa de la edición original en francés de *Moctezuma*, Editorial Gallimard, Colección Théâtre du Monde Entier, París, 1969, traducción de Laure Bataillon.

LATIN AMERICAN TRIP



PERSONAJES

HOMBRE 1

MUJER 1

MUJER 2

MUJER 3

MUJER 4

BOINA VERDE NEGRO

BOINA VERDE 1

BOINA VERDE 2

GUERRILLERO 1

HOMBRE 2 - GUERRILLERO 2

HOMBRE 3 - GUERRILLERO 3

OTROS:

Dos monjas

Un actor embozado en un extraño traje

Guerrilleros y Boinas Verdes

Pelotón de fusilamiento y Jefe del pelotón

Voces del walkie-talkie

Voces 1, 2, 3 y 4

Varios actores

Notas ^a

ARNALDO CALVEYRA

Los conflictos políticos de América Latina pusieron en evidencia el hecho de que la guerrilla rompe irreversiblemente con el liberalismo, magia tan apreciada en el siglo XIX. Una nueva noción de «liturgia» revolucionaria puede nacer de ella, que implicaría el redescubrimiento de las relaciones espontáneas entre los individuos.

Un juicio se desarrolla a lo largo de toda la obra, un juicio en distintos niveles. ¿Quiénes son las tres mujeres encargadas de recibir al que vuelve a su pueblo? ¿Simples guardianas del lugar? ¿Vecinas rencorosas? ¿Prostitutas? ¿Son ellas policías encargadas de llevar a cabo la investigación?

¿Investigación sobre la muerte?

¿Quién es el muerto? ¿Es posible que el que regresa para buscar a un muerto querido y a su asesino, sea a la vez este muerto y este asesino? ¿Quiénes son estos muertos sobre la escena? ¿Un pueblo de cadáveres?

Pasaje abierto entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos.

Neutralizar la muerte por algo que está implícito en la naturaleza: por la cópula, por el rito, por la invocación a los muertos, por la plegaria, por el rayo.

Obra abierta. Acabar con el maniqueísmo de las palabras. Sabemos perfectamente que nociones tales como: alto-bajo, cerrado-abierto, privado-público, están en crisis, pero las palabras

a. «Notes» fue publicado originalmente en *L'action théâtrale*, n.º 2, segundo trimestre de 1969, pp. 3-5. La traducción es del equipo editorial, revisada por el autor.

que las expresan están siempre allí. El actor es como un enviado real del espectador sobre la escena. Entonces el actor tiene derecho a malograr su intervención sobre la escena si el espectador puede (o tiene el derecho de) malograr su intervención como espectador.

Traté, pero el director tendría que ir más adelante en la empresa, construir a partir de nada un objeto teatral, donde naturalmente la anécdota paga las consecuencias. Traté de ver hasta qué punto se puede llevar al espectador a abandonar el orden lógico, a escapar a la anécdota en su sentido literal. Si el espectador está verdaderamente involucrado, seguirá los acontecimientos. Al mismo tiempo que se lo priva de la anécdota, él mismo se transforma en campo teatral.

Ver si en el espectador histórico en que nos hemos convertido se puede inyectar un poco del espectador arcaico que fuimos. El regreso y la metralla son, aquí, los únicos soportes de la anécdota teatral.



LA SELVA



PERSONALES

DIRECTIVO	DELEGADO DE LA PATRONAL 1
ANCIANO	DELEGADO DE LA PATRONAL 2
GUARDAESPALDAS	DELEGADO DEL SINDICATO 1
ESBIRRO	DELEGADO DEL SINDICATO 2
OBRAERO 1 – PAYASO 1	SECRETARIA
OBRAERO 2 – PAYASO 2	ANIS
OBRAERO SINDICALISTA	CANIS
OBRAERO SINCAMISA	SÓCRATES
BRUJA	ANTÍGONA
GUERRILLERO	MILITAR 1
APRENDIZ DE BRUJA	MILITAR 2
BRUJA 1	BOINA VERDE - EX BOINA VERDE
BRUJA CIEGA	SOLDADO YANQUI
ENVIADO	CAMERAMAN
DOCTOR MENGUELE	ESTENO-DACTILÓGRAFA

OTROS:

Obreros

Soldados

Boinas Verdes y Guerrilleros

Mujer que llora

Mujer con niño en brazos

Dos fotógrafos

Un estudiante

Una estudiante

Un actor

Actores de la filmación

Voces: de maniqués; del vestido;

coro de brujas; coro de perros.

En el grabador: Voz de Aprendiz de bruja;

Voz 1; Voz 2; Voz de mujer; Voz simiesca.

CARTAS DE MOZART



PERSONAJES

MOZART, Wolfgang Amadeo.

PADRE: Leopoldo Mozart.

MADRE: Anna María Mozart.

NANNERL: hermana de Mozart.

SOFÍA HAIBEL: cuñada de Mozart.

PRINCESA CHABOT

PERIODISTA

ARZOBISPO DE SALZBURGO

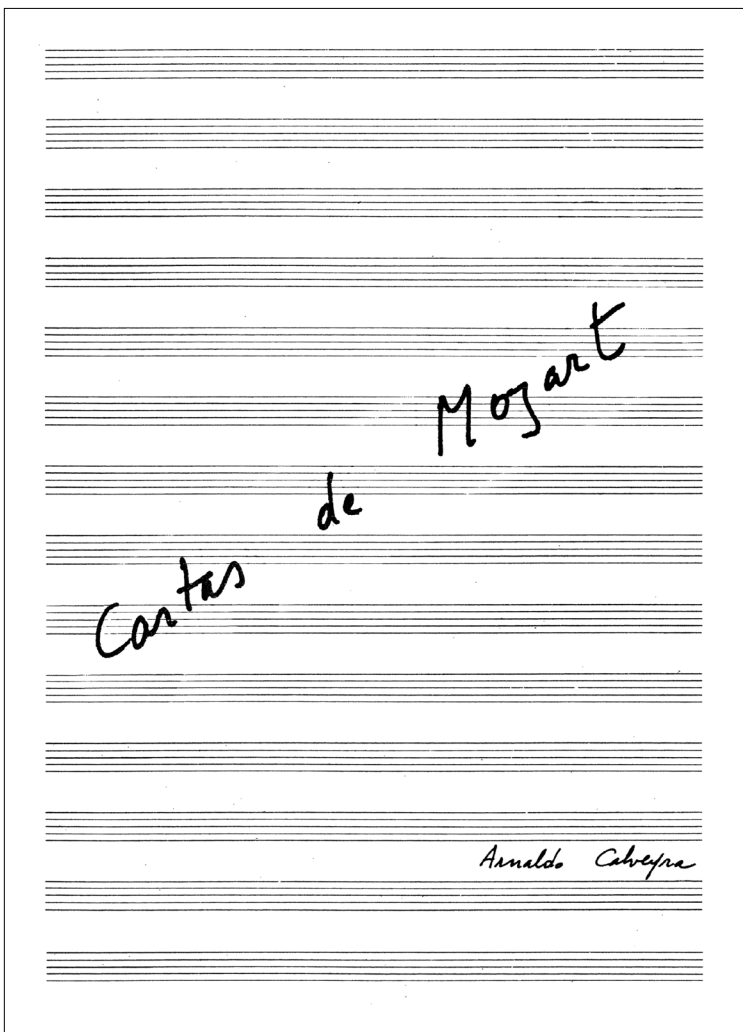
NARRADOR

OTROS:

Voz en off (relato de hechos y lectura de cartas)

Clarinetista

Una voz en off



Facsimilar de la tapa del programa de mano entregado en ocasión de representarse la obra *Cartas de Mozart*, estrenada en la sala Enrique Muiño del Centro Cultural General San Martín de la ciudad de Buenos Aires en diciembre de 1986, dirección de Gustavo Schwartz.

En los comienzos de esta obra, dos cartas de Mozart leídas en una revista literaria, en Concepción del Uruguay, en la época en que yo era es-

tudiante del secundario, causaron en mí espanto ante lo que llamé — las dis-
poniendo por sus entones de definición mejor — uniformidad de escritura, era
evidente que esa uniformidad estaba ligada a la extrema soltura de
esos cartos. Con los años y una práctica bastante asidua, me fui

dando cuenta de que contenían el germen de una dramaturgia de
que eran dramaturgias modestas, esas palabras que Mozart empleaba en

eran una manera de cambiar, Mozart los ocupaba como testigo de de-
cuerdo, eran casi siempre palabras en situación: "¿quiere saber cómo pasó

la cosa?", "¡ja, pues, leyendo!", etc., impresiones de este tipo que iban y
venían a medida de las sucesivas lecturas, apelaba a los palabras

como si tratara en fantasmas, casi pare que acudieran al papel con
que escribía a decir "porque" estaba sentido equivocadas. El deseo

de escribir una obra de teatro subterránea como material teatral se
hizo patente en mí hace un poco más de 25 años: ¿por cómo atacar

ese tema sin desmoronar el género teatral que también fue Mozart? Este
problema, que nunca tardaba en presentarse, era el "¿cómo, cómo?

de mis alegrías en ese terreno.

Lo que me interesaba, ya en un plano teórico, de esos cartos, era la

relación que no podía no existir tratándose de Mozart, entre el arte y
teatro. Mozart vino fascinado por la representación teatral, le escribió al padre

como lo que piensa del fantasma del padre de Hamlet, sobre Hamlet...

Muchas veces interrogué esos cartos desde este punto de vista. Quisiera

crear — habiendo olvidado los detalles de mi encuesta — que el resultado
de la obra que estamos a punto de mostrar.

Por último, hace cosa de unos 12 años, Andrei Serba, que

Facsimilar de la primera página del programa de mano.

Programa de mano

ARNALDO CALVEYRA

En los comienzos de esta obra, dos cartas de Mozart leídas en una revista literaria, en Concepción del Uruguay, en la época en que yo era estudiante del secundario, recuerdo mi asombro ante lo que llamé –no disponiendo por ese entonces de definición mejor– modernidad de escritura, era evidente que esa modernidad estaba ligada a la extrema soltura de esas cartas. Con los años y una práctica bastante asidua, me fui dando cuenta de que contenían el germen de una dramaturgia, de que eran dramaturgias modestas, esas palabras que Mozart empleaba no eran mera moneda de cambio, Mozart las ocupaba como testigo de descargo, eran casi siempre palabras en situación: «¿quiere saber cómo pasó la cosa?», «siga, pues, leyendo», etc., impresiones de este tipo que iban y venían a medida de las sucesivas lecturas, apelaba a las palabras como si tratara con fantasmas, casi para que acudieran al papel con que escribía a decir por qué estaba sentado escribiéndolas. El deseo de escribir una obra de teatro utilizándolas como material teatral se hizo patente en mí hace un poco más de veinticinco años. ¿Pero cómo atacar esa tarea sin desmerecer al genio teatral que también fue Mozart? Esta pregunta, que nunca tardaba en presentarse, era el «¡sésamo, ciérrate!» de mis veleidades en ese terreno.

Lo que me interesaba, ya en un plano teórico, de esas cartas, era la relación que no podía no existir tratándose de Mozart, entre ópera y teatro. Mozart vivió fascinado por la representación teatral, le escribe al padre sobre lo que piensa del fantasma del padre de Hamlet, sobre *Hamlet*...

Muchas veces interrogué esas cartas desde este punto de vista. Quisiera creer –habiendo olvidado los detalles de mi encuesta– que el resultado es la obra que estamos a punto de mostrar.

Por último, hace cosa de unos doce años, Andrei Serban, que por ese entonces trabajaba como director en La MaMa de Nueva York, me instó a que me pusiera a trabajar en la obra de una vez por todas.

La primera sorpresa que me esperaba: por primera vez en mi trabajo como dramaturgo disponía de un material preexistente y que mi fidelidad a ese material le daba a mi aventura una cierta tonalidad antropológica que se avenía bien con mis esperanzas de ese entonces. Naturalmente, los problemas estéticos y de todo tipo empezaron a afluir. Sigo recordando, sin que pueda ya dar precisiones, el problema de la vinculación entre ópera y teatro, un poco como las búsquedas de Godard a través de sus películas de la relación cine-teatro. Claro está, todos esos problemas resultaban anecdóticos y secundarios ante mi necesidad básica de lograr un espectáculo a partir de semejante hombre. ¿Cuál era el Mozart que se necesitaba interrogar hace una decena de años en Francia, país donde vivo, y, en un plano más general, en el Occidente de ese momento? Estoy convencido de que cada diez, a lo sumo cada veinte años, se debería escribir una nueva obra sobre Mozart, fue tal su curiosidad por el mundo en que vivió que esa curiosidad lo ha convertido en una esponja siempre dispuesta a destilar nuevos secretos. Además, para no dejarlo al margen de los cambios que se producen con cada nuevo decenio, por modestos que sean, para no desvincularlo a él que también fue inmediatez pura, de la vida inmediata que es de donde nacen casi todas las cosas.

Escribo estas notas destinadas a la gente que puede interesarse por la génesis de esta obra. Por temor a que en una conversación pueda perderse de vista lo esencial de esta aventura: Mozart. También quiero decir que sigo sin saber muchas cosas sobre Mozart y que lo que sé sobre él tuve que aprenderlo. Claro está, se me dirá que el mundo de las intuiciones existe; sí, es verdad, ese mundo, por suerte, existe; pero el mundo de nuestras intuiciones, por poco que se lo examine de cerca, está curiosamente emparentado con nuestro horizonte cultural personal, con la selección, pongamos como ejemplo, que hayamos podido hacer de nuestras

lecturas a partir de los quince años. Creo que todo lo que de veras nos sucede en el plano espiritual es adquirido, lo no discursivo que suele sobrenadar de nuestro quehacer, es el premio por tantos esfuerzos, es la nata en la taza de leche.

Cuando escribo una obra de teatro trato de que conserve un equilibrio permanente y abierto entre el arquetipo y la moda, la moda considerada en su sentido más amplio: costumbres, hábitos, maneras de hablar, etc. El arquetipo no debe ausentarse nunca demasiado, su presencia es necesaria para que un espectáculo digno de ese nombre disponga de la mayor variedad posible de estados de conciencia y para permitirle al actor ponerse de vez en cuando detrás del mito entrevistado.

Siempre estará el trabajo del actor en el centro de nuestros intentos por lograr un espectáculo de interés. El actor, con su convicción, realiza el milagro de que le creamos a él y, al mismo tiempo, que creamos en el personaje que encarna. Es como el balseiro del río Gualeguay, nos sacaba de una costa para dejarnos, si todo andaba bien, en la otra costa.

Borges decía un poco lo mismo en sus apuntes sobre la novela en una clase que dio en el Colegio Libre de Estudios Superiores sobre la literatura norteamericana. Habló de su relación entre Cervantes y el Quijote. Decía Borges: «Cervantes conocía bien a don Quijote y podía creer en él. Nuestra creencia [de lectores] en la creencia del novelista salva todas las negligencias y fallas. ¿Qué importan hechos increíbles o torpes si nos consta que el autor los ha ideado, no para sorprender nuestra buena fe, sino para definir a sus personajes?». ».

Así con el actor. Dispongo de un ejemplo reciente que me fue dado durante una representación del *Mahabharata*, puesto en escena por Peter Brook. En el *Mahabharata* hay un momento del todo deslumbrante: un actor japonés (procedente, pues, de una tradición teatral diferente de la nuestra) se yergue lentamente, lentamente se va poniendo de pie, ya está completamente erguido, de pie; ahora toma con sus manos un recipiente bastante grande que descansa en el suelo a su lado, lentamente y haciendo

un gran esfuerzo físico y de concentración, con los brazos muy rígidos lo va levantando, el recipiente llega a la altura de su cabeza, ahora los dos brazos están rígidos por encima de su cabeza con el recipiente en alto, ahora derrama sobre él el contenido del recipiente. Un instante después y sin que sepamos cómo, el actor yace por tierra. ¿Suicidio?, ¿crimen? No lo sabemos. Lo único que sabemos es que hemos «olvidado» todo lo que precedió, vemos, y creemos en su muerte, a un hombre que yace en un charco de sangre. La convención se ha vuelto tan rica que estoy seguro de no agotarla con mi explicación.

Cuando la anécdota, la intriga, en una obra como *Cartas de Mozart* queda reducida a lo esencial, lo que queda, lo que tendría que quedar, son instantes específicamente teatrales que han de consumirse ya no más como instantes entre un antes y un después sino entre un antes y un después específicamente teatrales. Materiales que sólo tienen existencia en función del teatro y, más aún, de una representación por vez, que nos resultan inservibles ni bien abandonamos la sala de ensayo.

Siempre existirá el teatro discursivo, que va de A a Z, y está bien que ese teatro exista para completar la cara del teatro. El único problema es que procede de una simplificación de los registros de que es capaz el alma humana. Pero el gran teatro está ahí para recordarnos esa riqueza, para poner en movimiento esos registros, ejemplo: unos niños que interpretaban el anochecer sobre la plaza San Martín de Concepción del Uruguay sentados una novecita de hace muchos años en los escalones del monumento ecuestre del general San Martín de la plaza San Martín de Concepción del Uruguay...



EL ECLIPSE DE LA PELOTA



PERSONAJES

DEMÉTER

NARRADOR

MELLIZOS: IXBALANQUÉ y HUNAHPU'

UN ALDEANO

UNA ALDEANA

XIBALBA

FAMILIA XIBALBA: JUANITO, CHICO, LUCHO (*hijos de un matrimonio anterior*),

ADELITA (*una niña de 8 años, hija del nuevo matrimonio*), y PAQUITA (*mujer de Xibalba*).

PIOJO

SAPO

VÍBORA BLANCA

CUERVO

UNA NIÑA

UN NIÑO

MUJER 1

MUJER 2

ARQUEÓLOGO 1

ARQUEÓLOGO 2

OTROS:

Voz en off

Obra inspirada en el *Popol Vuh*.

~ ESCENA 1 ~

Se oye un trueno. En la oscuridad alguien grita.

DEMÉTER

¡Perséfone! ¡Perséfone!

El escenario se ilumina.

NARRADOR

(Sentado en un lugar del escenario.) En una espléndida mañana de primavera, en una aldea de Grecia, no lejos del mar, una niña recogía flores para llevarlas a su madre. En eso retumba un trueno, el eco atravesó la aldea de sur a norte, de este a oeste.

DEMÉTER

¡Maldita sea la raza de los hombres si mi hija no aparece!

Deméter sale pero reaparece en una pantalla, su sombra camina y busca.

NARRADOR

Pero la niña tarda más de la cuenta, todos los niños ya han regresado a sus casas y Perséfone, la hija de Deméter, no vuelve. En vano la buscan. Junto al manantial, en los hilos de agua, en el bosque cercano, en las cavernas. Pero en vano: ni la niña ni las flores que cortaba regresan.

DEMÉTER (VOZ OFF)

(Por la pantalla.) ¡Que el género humano perezca de hambre si mi hija no aparece! ¡Que le falte el trigo, la molienda, la harina, el pan, que le falte el viento para moler el trigo...!

~ ESCENA 2 ~

Los Mellizos juegan con una pelota de colores. Movimientos simétricos y asimétricos. Mientras juegan la luz se va poniendo de más en más de color rojo.

~ ESCENA 3 ~

Deméter cierra la puerta de su casa, está por cerrar la ventana cuando se oye lo siguiente.

VOZ EN OFF

Deméter, cierra la puerta y la ventanita de tu casa pero no para acostarte sino para ponerte de camino. No desmayes, por momentos te parecerá muy largo, pero terminarás por encontrar a tu hija.

NARRADOR

Deméter escuchó esa voz que ahora se calla. En vez de ir a descansar, rendida de cansancio por haber buscado todo el día y por haber permanecido despierta toda la noche, toma una mantilla del arcón, un bastón de detrás de la puerta y algunas provisiones: pan y queso que coloca en un atado, termina de cerrar la ventana, abre la puerta y la vuelve a cerrar, esta vez de afuera, y sale al descampado sin saber todavía hacia donde dirigir sus pasos ni por donde empezar la búsqueda.

De a poco, el sol ha ido bebiendo el rocío, y lo poco que queda ahora se lo bebe de un sorbo. La mañana se presenta espléndida. Unas nubes que van llegando del lado del oeste presagian un nuevo día de calor. Estamos a fines de mayo. ¿Adónde ir? ¿Hacia dónde dirigirse? Como los animales desorientados por la noche, Deméter piensa primero caminar hacia el este, pero luego de algunas horas de camino se da cuenta que ese camino no la llevará a ninguna parte.

Índice

Prefacio

El arte de lucir corbata roja. SERGIO DELGADO

9

Introducción

El régimen de la transfiguración. CLAUDIA ROSA

49

Notas sobre esta edición

115

El diputado está triste

123

Marginalia

173

Moctezuma

187

Marginalia

259

Latin American Trip

277

Marginalia

353

La selva

369

Marginalia

461

Cartas de Mozart

469

Marginalia

525

El eclipse de la pelota

537

Marginalia

593

Postfacio

Cherchez l'enfance. MARILYN CONTARDI

607

Cronología

POR PABLO GIANERA, DANIEL SAMOILOVICH y CLAUDIA ROSA

621

Bibliografía

661